

Jeux de la ruse et du hasard : l'illusion en question dans le théâtre comique de Cervantès (1615)

Anne Duprat

► **To cite this version:**

Anne Duprat. Jeux de la ruse et du hasard : l'illusion en question dans le théâtre comique de Cervantès (1615). Comparatismes en Sorbonne, Centre de Recherche en Littérature Comparée (EA 4510), Université Paris-Sorbonne, 2012, La Ruse en scène, 3. hal-03425608

HAL Id: hal-03425608

<https://hal-u-picardie.archives-ouvertes.fr/hal-03425608>

Submitted on 10 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jeux de la ruse et du hasard : L'illusion en question dans le théâtre comique de Cervantès (1615)

Un vieillard craintif avait un fils unique plein de courage et passionné pour la chasse ; il le vit en songe périr sous la griffe d'un lion. Craignant que le songe ne fût véritable et ne se réalisât, il fit aménager un appartement élevé et magnifique, et il y garda son fils. Il avait fait peindre, pour le distraire, des animaux de toute sorte, parmi lesquels figurait aussi un lion. Mais la vue de toutes ces peintures ne faisait qu'augmenter l'ennui du jeune homme. Un jour s'approchant du lion : « Mauvaise bête, s'écria-t-il, c'est à cause de toi et du songe menteur de mon père qu'on m'a enfermé dans cette prison pour femmes. Que pourrais-je bien te faire ? » À ces mots, il asséna sa main sur le mur, pour crever l'œil du lion. Mais une pointe s'enfonça sous son ongle et lui causa une douleur aiguë et une inflammation qui aboutit à une tumeur. La fièvre s'étant allumée là-dessus le fit bientôt passer de vie à trépas. Le lion, pour n'être qu'un lion en peinture, n'en tua pas moins le jeune homme, à qui l'artifice de son père ne servit de rien.
Ésope, *Fable* 295¹

L'exemple montre-t-il, comme le voulait le fabuliste grec, « qu'il faut accepter bravement le sort qui nous attend, et ne point ruser avec lui, car on ne saurait y échapper » ? On connaît le sort réservé par Jean de la Fontaine à l'apologue du « Fils et du Lion peint », qu'il associe dans L'Horoscope à un autre locus classicus de la prophétie auto-réalisatrice, l'histoire de la mort d'Eschyle, tué en plein champ pour avoir voulu éviter un accident qu'on lui annonçait devoir se produire sous son toit :

De ces exemples il résulte
Que cet art, s'il est vrai, fait tomber dans les maux
Que craint celui qui le consulte
Mais je l'en justifie, et maintiens qu'il est faux². (v. 55-58)

Aux yeux du sceptique et de l'épicurien, la réalisation inattendue et spectaculaire d'une prédiction, loin de montrer l'impuissance de la ruse humaine à déjouer les ruses du destin indique surtout l'inexistence d'une telle ruse, et l'absence d'un plan providentiel dans les « effets du hasard » (v. 92) ; « Qu'est-ce que Jupiter ? un corps sans connaissance » (v. 68). Loin d'attribuer à l'univers une capacité de calcul et d'invention qui s'avérerait toujours supérieure à la nôtre, « il ne se faut point arrêter », conclut le fabuliste, « aux deux faits ambigus que je viens de conter » (v. 87). Notre sort en effet « dépend d'une conjoncture / De lieux, de personnes, de temps ; / Non des conjonctions de tous ces charlatans » (v. 62-63).

¹ Ésope, *Fables* (295), éd. et trad. É. Chambry, Paris, Les Belles-Lettres, 1927.

² La Fontaine, *Fables*, VIII-16, dans *Œuvres*, éd. J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 319-320.

Conjonction, conjoncture, ou conjecture ? La mise en scène de la ruse métaphysique dans le théâtre européen des années 1580-1630 repose tout d'abord sur le partage entre l'auteur et son public d'une croyance, et d'une attente : c'est en *prêtant* à l'univers représenté une infinie faculté de tromper, avec laquelle les personnages, surestimant leur propre intelligence, tenteront en vain de rivaliser, que l'on peut profiter au mieux du spectacle tragique (*Edipe*, *Macbeth*) ou réjouissant (*La vie est un songe*) de leur déconfiture finale. Le théâtre baroque se fait à ce titre l'instrument privilégié d'un désenchantement métaphysique de nature sceptique. En présentant au public des mondes ostensiblement artificiels, dépendants de l'« illusion comique », on lui dévoile avant tout la nature semblablement fabriquée du monde dans lequel il vit. De là l'effet de vertige provoqué par les plus ludiques de ces mises en scène, qui jettent le doute sur la structure ontologique globale du monde, en rendant infiniment interchangeables les niveaux de réalité et d'illusion qui le composent. Mais on sait aussi que ce *desengaño* est dans la perspective de la Contre-Réforme l'instrument d'une révélation essentielle, celle de l'ordre transcendant qui sous-tend le chaos des apparences, et motive la succession des événements humains. L'illusion dont les spectateurs du théâtre du monde doivent se déprendre à l'issue de la représentation est celle qui résulte de leur manque de foi en la toute-puissance de la Providence, si mystérieuses que soient ses voies. Désenchanter les hommes, en dénonçant l'aveuglement dans lequel ils vivent n'a pas pour but d'ébranler leur croyance en un ordre des choses, mais de détourner celle-ci vers le véritable et divin auteur de cet ordre incompréhensible. Faire du théâtre un miroir du monde, c'est donc avant tout inviter les spectateurs à partager, *in fine*, cette certitude.

Quel rôle jouent la ruse et sa représentation dans le procès fait au réel par la dramaturgie baroque ? La multiplication des ruses humaines dans le théâtre comique comme dans la tragédie, celle des ruses du sort dans la tragi-comédie comme dans la pastorale ou dans le théâtre édifiant rend particulièrement intéressante l'articulation que propose chaque scénario entre les deux plans de l'action, humain et métaphysique, moral et religieux. C'est ce que montre par exemple le succès rencontré à l'orée du XVII^e siècle, en Espagne comme en France ou en Angleterre par l'antique motif de la prophétie auto-réalisatrice, la ruse du destin la plus apte à produire au théâtre cette tension entre extraordinaire et vraisemblable qui assure la cohérence des intrigues – la plus propre, aussi, à faire apparaître le lien établi par le dramaturge entre le parcours des personnages et l'ordre supérieur du monde dans lequel ils tentent de réaliser leurs plans et leurs projets. De Lucien à Montaigne, et de Naudé à La Fontaine, la longue tradition sceptique dans laquelle s'inscrit l'*Horoscope* dénonce depuis longtemps pour ce qu'elle est l'« illusion oraculaire ». Mais que devient cette dénonciation dans l'univers entièrement signifiant de l'œuvre d'art, qui ne laisse *de fait* aucune place au hasard ? Alors même que *Macbeth* croit reconnaître enfin dans la vie « un récit conté par un idiot, plein de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien » (*Macbeth*, V, 5, v. 25-26), son histoire à lui n'en poursuit pas moins son déroulement signifiant, au rythme des prédictions qui se réalisent tour à tour, de la façon la plus inattendue et la plus révélatrice. Rien ne saurait empêcher la forêt de Birnam de s'avancer vers Dunsinane, et le meurtrier de Duncan de recevoir la mort des mains d'un homme « qui n'est pas né d'une femme ». L'illusion du sens à peine dénoncée se voit remplacée par une autre. Et le doute métaphysique, à peine formulé, recule devant la nécessaire et signifiante survenue des événements, produits comme ils le sont par la logique dramatique qui commande l'artificiel destin des personnages de théâtre.

Le cas particulier de l'illusion oraculaire le montre : si celle-ci produit sur le public un effet de trouble ou de vertige moral, cognitif ou religieux, le fait de déployer sur scène la réussite ou l'échec des ruses ourdies par les hommes pour se tromper entre eux ou pour tromper le sort aurait plutôt pour effet de renforcer la cohérence de l'univers ainsi représenté. Ce faisant, le procédé confirme la confiance du public dans la capacité du théâtre lui-même à mimer fidèlement le

fonctionnement de la machine du monde. Dans la mesure où l'exposition de la duplicité des personnages débouche sur le *sentiment* d'une pénétration plus grande du mystère des conduites humaines, même si l'on déplore ostensiblement leur opacité, dans la mesure où le spectacle de la structure également double du réel dévoile au public ce que doit être la véritable nature des choses, le théâtre baroque crée autant de sens qu'il en détruit. La ruse du dramaturge, *primum mobile* de la représentation, garantit la présence d'un semblable moteur au principe du monde représenté. De là le succès croissant, dans les discours critiques, mais aussi sur les scènes de France, d'Italie, d'Angleterre et d'Espagne au cours des vingt premières années du XVII^e siècle, d'un « art nouveau de faire les comédies » dans lesquelles les parcours suivis par les personnages s'entrelaceraient avec art et vraisemblance. La querelle des règles du théâtre le montrera bien en France : le plaisir que donnent au public les pièces bien faites doit tenir avant tout à la supériorité de leur pouvoir de signification et de représentation – c'est-à-dire, du point de vue des contempteurs du théâtre, à leur plus grande capacité d'illusion.

C'est dire tout l'intérêt des dramaturgies développées ostensiblement contre une esthétique dominante, et pour lesquelles l'importance d'un effort d'expérimentation poétique se mesure parfois à l'insuccès relatif remporté par des formules alternatives, ressenties au moment de leur réception comme moins efficaces que les modèles admis. Le théâtre de Cervantès s'inscrit sans aucun doute dans cette logique d'expérimentation, et le sort qui lui a été longtemps réservé par la critique témoigne *a posteriori* du prix payé par l'auteur des *Huit comédies et huit intermèdes nouveaux, jamais représentés* pour s'être opposé au formatage technique, mais aussi idéologique imposé à la *comedia* espagnole par le règne de Lope de Vega. Or, le fait qu'un théâtre ne « fonctionne pas » – ou qu'il ait fonctionné en tout cas de façon déviante – signale peut-être aussi la présence, dans le cas de celui de Cervantès, d'une volonté de distanciation esthétique par rapport à l'indéniable efficacité de l'*Art nouveau de composer les comédies* [*El Arte nuevo de hacer comedias*] (1608). À l'image de celle qu'inventera Brecht dans un moment comparable de l'histoire du XX^e siècle, cette distanciation cervantine viserait, par la rupture d'un protocole fictionnel admis, à attirer non seulement l'attention du public sur l'illusion que produit ce protocole, et sur les conséquences que peut avoir cette illusion sur l'idée que l'on se fait du monde. C'est donc sur les enjeux idéologiques de la représentation de la ruse, dans les formes concrètes que prend celle-ci dans trois des comédies du recueil de 1615 que l'on voudrait se pencher ici.

Contrairement aux *comedias sueltas*, les pièces « détachées » composées par Cervantès au cours de la première période de son activité de dramaturge, entre 1581 et 1587, les pièces réunies dans le volume publié en 1615 par la veuve d'Alonso Martin sont données comme le résultat d'un projet d'innovation poétique d'une originalité revendiquée non seulement dans la préface, mais également dans le texte de certaines des œuvres³. Cervantès y prend ouvertement ses distances par rapport à la technique de « tressage » des fils de l'intrigue auquel l'œuvre de Lope avait habitué le public des *corrales*, tout en montrant à l'occasion qu'il ne s'en abstient pas faute de pouvoir rivaliser avec l'art du maître sur ce point, ni quant au nombre des personnages impliqués, ni quant à la complexité du scénario⁴. Par ailleurs, à l'image de celui de Lope, le

³ Voir notamment à ce propos le débat allégorique entre Comédie et Curiosité qui ouvre la seconde journée du *Rufian Bienheureux* [*El Rufian dichoso*], trad. R. Marrast, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 675-677.

⁴ Sur le théâtre de Cervantès on consultera, outre l'indispensable essai de Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1977, les études classiques de Cotarelo Valledor, *El teatro de Cervantes*, Madrid 1915, R. Schevill et A. Bonilla (éd.), *Comedias y entremeses*, t. VI, Madrid, 1927, J. Casaldueiro, *Sentido y forma del*

théâtre de Cervantès propose une vision forte de l'histoire. C'était déjà le cas dans le *Siège de Numance* [*Comedia del Cerco de Numancia*], qui portait sur la résistance suicidaire opposée en 133 par les défenseurs de la cité celtibère à leurs conquérants romains. C'est plus net encore dans le recueil de 1615, dont plusieurs pièces prennent pour sujet des événements qui marquent l'histoire contemporaine de l'Espagne, en particulier dans ses démêlés avec l'Orient ottoman et barbaresque au cours des premières années du XVII^e siècle. Chez Lope cependant, la mise en scène de l'actualité fonctionne de façon essentiellement idéologique, dans la mesure où la fictionnalisation d'événements réels consiste à intégrer ceux-ci à un système de valeurs transcendantes, orthodoxes et montrées comme préexistantes à la survenue de ces événements⁵. Le traitement de l'histoire dans le théâtre de Cervantès s'avère beaucoup plus complexe, dans la mesure où l'exemplarité des situations et des conduites n'y est pas déterminée d'avance – au prix souvent, on le sait, de la lisibilité et de l'efficacité dramatique des œuvres.

C'est le cas notamment dans trois des *comedias* « *a noticia* » du recueil de 1615⁶, dont le sujet est emprunté à l'actualité immédiate ou au passé tout récent des affrontements entre l'Espagne et la Grande Porte : *Les Bagnes d'Alger* [*Los Baños de Argel*], *Le Vaillant Espagnol* [*El Gallardo Español*] et *La Grande Sultane* [*La Gran Sultana doña Catalina de Oviedo*], souvent réunies par la critique dans un « cycle turco-barbaresque » dont l'inspiration remonte aux années 1580, les *Bagnes d'Alger* reprenant et développant en partie l'intrigue d'une première pièce sans doute composée par Cervantès à son retour de captivité (ca. 1581-1583), la *Comedia intitulée la Vie à Alger* [*Comedia llamada Trato de Argel, Hecha por Miguel de Cervantes, qu'estuvo cautivo en él siete años*]⁷. Toutes reposent sur une situation semblable, déclinée en plusieurs versions : des amants chrétiens, tombés aux mains des Turcs et ayant eu de plus l'infortune (ou la chance) d'inspirer de l'amour à leurs maîtres et maîtresses respectifs, parviennent à se tirer de captivité moyennant divers stratagèmes⁸. Tromperies, pieux mensonges, bourles comiques et travestis galants sont au centre des intrigues, de même que les faux et vrais changements de religion inspirés en grande partie par la tradition du *romance morisco*. Celle-ci fournit à Cervantès le thème fondamental sur lequel il brode dans ce cycle, celui des amours croisées entre Maures et Chrétiens, transportées du contexte des guerres de frontière qui avaient marqué la dernière partie de la Reconquista en Espagne vers le nouveau décor de la lutte entre les

teatro de Cervantes [1951], Madrid, Gredos, 1966, M. Garcia Martin, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca Universidad, 1980 et A. Zimic, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.

⁵ Voir là-dessus R. Menendez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, 1975, et T. E. Case, *Lope and Islam : Islamic Personages in his 'Comedias'*, Newark, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1993.

⁶ Le groupe des *comedias a noticia*, par opposition aux *comedias a fantasia* (*La Casa de los celos, El Laberinto de Amor, La Entretenida, Pedro de Urdemalas*) comprendrait, outre les pièces du cycle turco-barbaresque, la *Numancia* et le *Rufian dichoso*. La distinction entre les deux types d'inspiration, qui remonte à la poétique dramatique de Torres Naharro (*Propalladia*, Naples, 1517), faisait dans *Don Quichotte* l'objet des commentaires du curé, qui reprochait aux dramaturges espagnols contemporains de l'ignorer.

⁷ L'édition critique de référence utilisée ici pour chacune des pièces est celles des *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, éd. F. Sevilla Arroyo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Voir également la traduction anglaise récemment procurée par B. Fuchs et A. J. Ilika, *The Bagnios of Algiers, and The Great Sultana, Two plays of captivity*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010.

⁸ Voir notamment, sur cet aspect du théâtre de Cervantès, E. Frideman, *The Unifying Concept: Approaches to the Structure of Cervantes' Comedias*, York, Spanish Literature Publications Co., 1981 ; Louise Fothergill-Payne, « *Los tratos de Argel, Los cautivos de Argel y Los baños de Argel* : tres "trasuntos" de un asunto » *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, éd. J. M. Ruano de la Haza, *Ottawa Hispanic Studies* 3, Dovehouse, 1989, p. 177-184, et E. M. Anderson, « *Playing at Moslem and Christian : The Construction of Gender and the Representation of Faith in Cervantes' Captivity Plays* », *Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. XIII, 2, 1993, p. 37-59.

Espagnols et leurs ennemis musulmans, dont le sort se joue désormais sur l'autre rive de la Méditerranée, et à Constantinople. La multiplication de ces ruses dans les *comedias de cautivos* au tournant du siècle résulte chez Lope de Vega comme chez Cervantès de la combinaison des formules tirées du fonds poétique *romanceril* avec le principe du travestissement galant et chevaleresque propre cette fois aux sources romanesques et pastorales de ce théâtre.

Cependant, comme l'a bien montré Jean Canavaggio, les scénarios des pièces de ce cycle ne doivent pas tout aux motifs littéraires et traditionnels dont on peut reconnaître la trace dans le caractère ouvertement romanesque de ce cycle. Son étude des sources de chacune a au contraire fait apparaître la précision et l'originalité des informations parfois exclusives utilisées par Cervantès dans la reconstitution du décor et de l'histoire contemporaine des trois cités lointaines dans laquelle se déroule l'action des pièces. Ces informations sont tirées de son expérience personnelle pour la mise en scène du trafic des captifs chrétiens à Alger (*Bagnes d'Alger*), d'observations de première main pour le déroulement du siège d'Oran dans le *Vaillant Espagnol*⁹, et de chroniques italiennes récentes pour le mariage du sultan avec une noble captive chrétienne. Le sujet imaginaire de *La grande Sultane* est en effet inspiré à Cervantès par plusieurs mariages interconfessionnels bien réels, celui de Soliman avec la galicienne Roxelane, mère du futur Sélim II, ou la fameuse « Sultane Basso », Safiyé, captive d'origine vénitienne devenue l'épouse de Mourad III et la mère de Mehmet III.

Certes, la place croissante accordée par Cervantès à la ruse dans le parcours qui mène ses personnages à la délivrance ou au bonheur tient sans aucun doute à l'élaboration fictionnelle et au traitement de plus en plus fantaisiste que subissent les événements qui font le sujet des pièces de ce recueil de la maturité. Pourtant, loin de vider de sa portée politique et religieuse directe l'affrontement rituel entre Chrétiens et Maures qu'il met en scène, le tour romanesque et poétique que donne Cervantès à la disposition de l'action dans ces pièces donne tout son sens à cette confrontation, au moment même où se termine l'expulsion des derniers Morisques d'Espagne (1609-1611). Si la recrudescence de propagande anti-musulmane qui accompagne cet exil donne au début des années 1610 une nouvelle actualité aux thèmes de la croisade contre les Turcs, on sait qu'en réalité les projets de reconquête des places fortes de la côte barbaresque sont abandonnés par Philippe IV, de même que toute opération militaire contre la Grande Porte. Les négociations secrètes entamées depuis longtemps avec les Turcs ont abouti, faute d'autres options pour les deux puissances absorbées l'une par la situation en Flandres et l'autre par la Perse, à une trêve indéfiniment prolongée entre l'Espagne et l'Empire ottoman. La guerre sainte ne se mène donc plus que sur le plan du discours.

Dans ce contexte, la mise en scène ouvertement fictionnelle de situations de *convivencia* entre Maures et Chrétiens, marquée par l'invention des stratagèmes mis en œuvre par les héros espagnols pour tromper leurs maîtres musulmans pourrait apparaître comme une réalisation plaisante de ce discours d'exclusion, la duperie reprenant simplement sur le mode comique le principe de l'affrontement épique ou tragique entre ennemis. Cependant, l'effort d'innovation poétique fourni par Cervantès dans la construction de ses intrigues se traduit par un intéressant défaut d'articulation entre les différents plans sur lesquels se jouent les ruses ourdies par les personnages, et surtout entre le plan de l'action humaine et celui des événements. En empêchant la libre circulation du sens dans un univers fonctionnel, dans lequel l'issue heureuse des intrigues viendrait révéler l'accord de fond entre la structure « réelle » du monde et les projets et les désirs

⁹ Voir là-dessus J. Cazenave, « *El Gallardo Español* de Cervantès », *Les Langues néo-latines*, XLVII, 1953, n° 126 p. 4-17 et n° 127, p. 3-14.

des personnages, cette recherche technique constante compromet la mise en place d'une illusion comique efficace – mais aussi celle d'une interprétation idéologique stable du monde représenté.

C'est ce que l'on remarque par exemple dans les *Bagnes d'Alger*, pièce dans laquelle Cervantès développe tous les types de conduites rusées qui étaient encore absents du texte de *La Vie à Alger*, composée vers 1581-1583. Dans la première comédie de captivité de Cervantès, le mensonge qui consiste à simuler la conversion était encore explicitement condamné, conformément aux instructions des manuels d'Inquisition contemporains. Le salut ne pouvait venir que de la conquête d'Alger par la flotte espagnole, que les captifs chrétiens appellent de leurs vœux à la fin de la première journée, ou de l'œuvre pieuse des rédempteurs. Dès 1605, tout espoir d'intervention militaire sur la ville a été abandonné. Chacun des captifs du *Bagne d'Alger* doit donc recourir aux ruses propres à son emploi pour obtenir sa libération. Les amants feront mine de répondre aux sentiments de leurs maîtres amoureux afin de pouvoir s'évader ensemble ; le bouffon, de son côté, jouera aux Juifs de la ville assez de tours pour que ceux-ci se voient finalement forcés à payer sa rançon aux Turcs pour débarrasser la ville de lui¹⁰. À ces différents types de feintes s'ajoute en effet la présence d'un large éventail de personnages de renégats – y compris des enfants – dont chacun prend en charge son destin propre, sans que la pièce propose de généralisation exemplaire possible sur le geste même du reniement, qu'il soit feint ou véritable. Ainsi, le perfide Yzuf s'acquitte bien dans les *Bains* du rôle dévolu chez Lope à cet ennemi de la chrétienté qu'est le Morisque revenu à sa vraie religion¹¹ ; Hazén, le chrétien converti et désireux de retourner à la religion, meurt en martyr après avoir tué Yzuf.

Si l'exemplarité de la pièce pourrait ainsi reposer – proposition théologique orthodoxe – sur les actions accomplies par chaque personnage, en tant qu'elles manifestent leur liberté et s'opposent à une essentialisation des identités confessionnelles et ethniques, la solution de continuité qui existe en revanche entre ces choix individuels et le cours des événements représentés rend ce sens exemplaire très difficilement généralisable. C'est ce que montre notamment l'insertion au cours de la troisième journée, d'une scène de théâtre dans le théâtre qui, loin de clarifier les positions des uns et des autres vis-à-vis de la vérité et de l'illusion, isole chacun des personnages de fidèles et d'infidèles dans son interprétation du réel. Victimes du cours incohérent de l'histoire, ils sont prisonniers de l'aspect que revêt celui-ci aux yeux des hommes : celui d'une série d'apparences aussi incohérentes que meurtrières. Comme dans le *Retable des Merveilles*, le procédé de la mise en abyme du spectacle attire avant tout l'attention par les interruptions que le dramaturge fait subir à la représentation représentée. Le faux spectacle présenté aux villageois par Chirinos et Chanfalla était suspendu par l'arrivée de l'officier-fourrier chargé de loger au village ses cavaliers. Loin de tirer les spectateurs de leur illusion collective en leur révélant qu'il ne se passe rien sur la scène, il ne fait que prolonger celle-ci. Il se voit en effet accuser de faire partie « des autres », juifs et bâtards (*Ex illis est !*), de ceux qui ne peuvent discerner les images d'un spectacle dont on leur a fait croire qu'il n'était visible que pour les

¹⁰ Là-dessus, voir notamment J. Canavaggio, « La mise en scène du Juif dans *Los Baños de Argel* de Cervantès », dans *Orient baroque / Orient classique. Variations du motif oriental dans les littératures d'Europe (XVIe-XVIIe siècle)*, éd. A. Duprat, Paris, Bouchène, coll. « Méditerranée », 2010, p. 97-113.

¹¹ Lope de Vega, *Los cautivos de Argel*, dans *Parte veintecinco, perfeta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio*, Saragosse, Pedro Verges, 1647. Sur l'évolution du thème de Lope à Cervantès, voir A. Ruffinato, *Funzioni e variabili di una catena teatrale (Cervantes e Lope de Vega)*, Torino, 1971, F. Meregalli, « De *Los tratos de Argel* a *Los Baños de Argel* », dans *Homenaje a J. Casaldueiro*, 1972, p. 395-409, ainsi que A. Duprat, « Forme et genre chez Cervantès. Métamorphoses de l'histoire du captif », dans *Jeux d'influence. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, dir. C. Thouret et V. Lochert, Paris, PUPS, 2009, p. 223-239.

vieux-chrétiens. La pièce se termine donc sur le massacre bouffon des spectateurs par le soldat, et non par la révélation de la supercherie, que les montreurs du retable s'apprêtent à porter au village suivant en s'en promettant le même succès. De même la représentation donnée dans l'enceinte du Bagne du Roi d'Alger d'un *auto* de Lope de Rueda, au bénéfice des captifs chrétiens mais aussi de leurs geôliers et des Maures qui commentent la pièce et les bouffonneries du sacristain Tristan, se termine en catastrophe. Un janissaire met là encore fin à la représentation, cette fois en apportant la nouvelle du massacre de chrétiens qui vient de se produire sur la marina d'Alger. Trompés par un jeu de lumière sur la mer, les Maures ont cru à l'arrivée de la flotte espagnole, et la panique s'est emparée de la ville. De cet événement absurde, ni prévu ni planifié par personne – et pourtant historique, puisque l'incident s'était en effet produit quelques années plus tôt à Alger – aucun événement ne sort : aucun des personnages de la pièce ne profitera du chaos que l'ironie du sort a seule déclenché dans la micro-société fictionnelle, ainsi mise en émoi par l'arrivée des vaisseaux fantômes d'une armée espagnole qui ne devait jamais débarquer.

Loin de participer à un ordre du monde, et de venir se combiner de façon significative avec les plans ourdis par les personnages, le fait historique apparaît donc dans l'univers fictionnel des *Bagnes d'Alger* comme la preuve même du caractère illusoire de ces savantes et vraisemblables combinaisons d'actions et d'événements par lesquelles le dramaturge transforme le hasard en fait exprès. On retrouve la même critique de la vraisemblance fictionnelle et de sa capacité à créer du « destin » à partir de l'histoire dans le *Vaillant espagnol*, qui propose un traitement ouvertement poétique, caractéristique de l'esthétique *romanceril*, de la libération d'Oran assiégée par une coalition de troupes ottomanes et algériennes en 1563. La place attribuée au travestissement et aux conversions simulées s'y élargit encore, sans que le dramaturge ait cette fois à motiver de façon rigoureuse les actions de ses héros, chacun agissant simplement en fonction de l'esthétique propre à son personnage ; mais contrairement à ce qui se produit dans le *romance*, ces actions une fois transposées sur scène vont bel et bien faire l'objet d'un jugement de valeur.

Le héros, Fernando de Saavedra a reçu du gouverneur d'Oran l'ordre direct de ne pas répondre au défi que lui lance sous les murs de la place le noble Maure Alimuzel¹². Le chevalier chrétien n'hésite pas à désobéir à son prince, pour sortir nuitamment de la place d'Oran ; il feint alors de se rendre à l'ennemi et de vouloir renier sa religion. Certes, cette ruse apparemment gratuite – il pouvait en effet partir en quête de son adversaire sans dissimuler le motif de son passage chez l'ennemi sous un prétexte aussi infamant – lui permettra ensuite, au plus fort de l'assaut mené avec son aide par les Turcs contre Oran, de se retourner *in extremis* contre ses alliés d'un moment et de révéler sa véritable allégeance religieuse et militaire en prêtant main-forte aux défenseurs de la place. Le « vaillant Espagnol » se fait pourtant traître et renégat autant par curiosité que par politique, et la légitimité de la ruse de guerre utilisée est explicitement mise en question dans la scène finale, dans laquelle le personnage doit s'en justifier vis-à-vis de son prince. Surtout la vaillance exemplaire du preux chevalier maure, trop simple dans sa bravoure pour comprendre et déjouer les pièges que lui tendent les personnages moins nobles dans son camp comme dans l'autre, fait ressortir par contraste le sens de l'honneur pour le moins nuancé dont fait preuve le chevalier chrétien aux mille tours imaginé par Cervantès.

¹² L'intrigue, typique de la veine mauresque du *romancero nuevo*, peut être rapprochée notamment de celle des *comedias* contemporaines *El Remedio en la Desdicha*, *El Hidalgo Bencerraje*, ou *El Cerco de Santa Fe* chez Lope de Vega, ainsi que de la *comedia El Cerco de Tremcen* attribuée à Guillén de Castro. Voir J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, éd. cit., p. 55-28.

Le contraste avec la mise en scène tragique du suicide des défenseurs de Numance en proie aux assauts des Romains ne peut que frapper. La « ligne claire » de l'intrigue, qui passait dans le *Siège de Numance* par l'échec des ruses de guerre, ou par le refus même d'y recourir pour éviter l'inévitable donnait toute sa force théologique à la pièce. C'est bien le sacrifice consenti par les occupants légitimes d'une place perdue d'avance qui porte l'exemplarité de la pièce, et rend éternelle la gloire des morts de Numance. En dédaignant de ruser avec le sens de l'histoire, qui voulait la victoire des Romains, les Numantins échangent la terre contre le ciel. Le siège d'Oran au contraire voit la victoire inattendue des « vaillants espagnols » retranchés dans la place, alors qu'ils étaient inférieurs en nombre à leurs assaillants musulmans. Cervantès choisit de conserver, même dans son traitement poétique du sujet, l'événement qui avait réellement permis aux Espagnols d'éviter la défaite : l'arrivée imprévue d'un contingent de secours mené par don Alvaro de Bazan, et le débarquement providentiel de la flotte espagnole. Le stratagème de l'imaginaire don Fernando de Saavedra, feignant de combattre dans les rangs des infidèles et retournant ses armes au dernier moment contre eux ne fait que doubler ces événements sans se coordonner avec eux. Sa valeur est donc galante, bien plus qu'épique : il se combine en effet avec la ruse tout aussi imaginaire de doña Margarita de Valderrame, venue en terre d'islam travestie en chevalier pour retrouver son prétendant perdu : don Fernando lui-même. Celui-ci, en la découvrant pour la première fois dans le camp des Maures lui enjoindra de laisser là son déguisement d'homme, et de se travestir plutôt en Mauresque. De là une série de mystifications en cascade, au bénéfice du frère de doña Margarita. Celui-ci, tombé dans le camp ennemi au plus fort de la bataille, croit reconnaître dans ces faux Maures et Mauresques son ami perdu don Fernando, sa sœur, et le gouverneur de celle-ci ; lorsqu'on lui assure le contraire, il ne sait plus à quel saint se vouer :

J'honore tes bons avis
Mais avec tout cela je crois...
Pourtant non, je ne crois rien
Car il serait insensé
D'accorder foi à ce que je vois¹³.

Estimo tu buen deseo;
mas, con todo aquesto, creo...;
pero no, no creo nada;
que es cosa desvariada
dar crédito a lo que veo. (v. 449-452)

Gratuites dans l'économie de l'action, au point de mettre en cause l'honneur du « vaillant Espagnol » qui donne son titre à la pièce, les ruses de l'ingénieur *caballero* don Fernando de Saavedra ne sont donc productives que sur le plan romanesque. Les trois séries de ruses que Cervantès prête aux héros des trois intrigues entrecroisées de *La Grande Sultane Doña Catalina de Oviedo*, possible remaniement d'une *Grande Turque* et d'une *Vie à Constantinople* composées plus tôt, peuvent apparaître plus significatives encore sur ce plan, puisqu'elles n'aboutissent pas à la libération des héros chrétiens et à leur retour en Espagne mais au contraire à leur installation permanente en terre d'islam.

Comme dans les pièces précédentes, chaque personnage y ruse en fonction de son emploi-type dans la *comedia*. À la noble Catalina de Oviedo revient la ruse biblique d'Esther – ou si l'on veut la ruse de Dieu piégeant le sultan doublement infidèle dans les liens d'un mariage légitime

¹³ Je traduis.

avec une chrétienne. Au *gracioso* Madrigal les bouffonneries dont la portée est limitée à sa seule sphère d'intervention, celle de la farce. Menacé de mort à cause de ses relations illicites avec une musulmane il parvient à se tirer d'affaire en prétendant pouvoir apprendre à parler à l'éléphant du Sultan ; le temps qu'il y parvienne, ses maîtres auront oublié sa faute. Enfin la ruse galante et romanesque, celle du travesti et de l'esclavage volontaire, est réservée au couple d'amants de l'intrigue médiane. Lamberto, jeune noble hongrois, s'est en effet caché sous un habit de femme pour rejoindre sous le nom de Zelinda dans le sérail du même sultan sa bien-aimée Clara/Zaida enlevée par les pirates. La fausse Zelinda voit sa ruse éventée lorsque le Grand Turc, poussé par ses conseillers à produire un héritier au royaume, et refusant toutes les jeunes femmes qu'il passe en revue par amour pour sa nouvelle épouse chrétienne, finit par jeter en désespoir de cause son dévolu sur « la dernière de la liste ». Découvert, Lamberto-Zelinda invoque alors une transformation miraculeuse : né femme, et chrétienne, il était possédé depuis toujours du désir de devenir homme, en raison de l'évidente supériorité de ceux-ci sur les femmes, et a vu enfin son désir exaucé – non par Dieu, mais par Allah. En le faisant accéder à la véritable religion, sa conversion à l'islam lui aurait permis de changer de sexe en une nuit.

C'est, là encore, le refus de la simplicité tragique qui semble être visé dans la multiplication des remèdes qu'imaginent les personnages à la traditionnelle situation de danger mortel dans laquelle ils sont jetés. En dotant ses personnages de la *métis*, cette intelligence pratique qui évite l'affrontement abstrait des convictions antagonistes, le dramaturge contribue à l'exploration de voies possibles pour la cohabitation sur terre de visions du monde qui s'excluent l'une l'autre. Mais l'évidence de la solution rusée sur le plan poétique rend cependant plus remarquable encore le fait que Cervantès choisisse en réalité de ne pas y recourir dans l'intrigue principale de la *Grande Sultane*.

Si l'on peut assimiler le consentement de Catalina de Oviedo à l'alliance avec Amurat à une variation sur le pari d'Esther¹⁴, qui épouse le tyran pour assurer la victoire de la véritable foi au prix du sacrifice de sa personne, le but messianique du geste reste ici très incertain. Les conditions en effet pour un tel dilemme n'ont pas été réunies par l'intrigue, qui s'efforce au contraire de relativiser les rapports de force entre les personnages : loin de vouloir forcer sa captive au mariage d'une part, à la conversion de l'autre, le sultan lui laisse la liberté de conserver sa religion, et se comporte avec une parfaite magnanimité du début à la fin de la pièce. En outre, l'admiration qu'il manifeste devant le spectacle de la dévotion à la Vierge de doña Catalina n'annonce pas pour autant son intention de se convertir lui-même au catholicisme – issue traditionnelle des amours croisées entre chrétiens et musulmans. En l'absence de volonté tyrannique, « est-il juste que j'aie me tuer moi-même, puisqu'ils n'ont pas l'intention de me tuer ? » (III, v. 143-144), se demande alors Catarina, lorsqu'elle se voit confrontée aux remontrances édifiantes de son père¹⁵, qui l'adjure de ne pas céder à la tentation d'un mariage qui la met en état de « péché mortel » et qui est « plein de maux alors qu'il semble promettre des biens » (v.139-140)¹⁶ De plus, Catarina une fois mariée à Amurat apprend que celui-ci a accepté de s'unir à nouveau à l'une des femmes de son sérail (la fausse Zelinda) ; elle révèle alors

¹⁴ On lira dans ce sens l'article de R. Fine, « Los rostros de Ester. Tres versiones dramáticas auriseculares del libro de Ester : *La hermosa Ester* de Lope de Vega, *La reina Ester* de Godínez y *La gran sultana* de Cervantes », dans *Hispania Judaica*, n° 7, 2010, p. 233-257.

¹⁵ Arrivé à Constantinople *incognito* pour retrouver sa fille, celui-ci se déguise en tailleur pour pouvoir approcher la future sultane sous couleur de lui fabriquer un habit à la chrétienne.

¹⁶ Sur ce dilemme, voir L. Gomez Canseco, « Probabilismo en Cervantes : *La gran sultana* como caso de conciencia », *Criticón*, n° 109, 2010, p. 167-186.

au Sultan qu'elle attend elle-même de lui cet héritier qui sera « mi-lion » ottoman, « mi-aigle » espagnol. La joie du sultan, qui témoigne galamment du bonheur qu'il éprouve à voir enfin son épouse donner son plein sens au lien conjugal qui les unit, « s'il est vrai que la jalousie est fille de l'amour » (III, v. 912-913), achève de sanctionner un triomphe partagé pour la première fois entre Chrétiens et Ottomans. De son côté, le second couple d'amants, loin de profiter de sa libération pour retourner en pays chrétien, voit le couple impérial mettre le comble à son bonheur en accordant à Lamberto le gouvernement de Rhodes.

L'intérêt suscité dans la critique moderne par la très exceptionnelle issue pacifique que Cervantès choisit de donner ici à l'affrontement religieux propre aux *comedias de moros y cristianos* est compréhensible¹⁷. En imaginant l'inimaginable, l'union de l'islam et de la religion catholique à la tête d'un empire d'Orient multi-confessionnel dont la gloire future n'aurait plus de limites, l'intrigue de la Grande Sultane va dans sa fantaisie débridée au-delà du discours de tolérance voilée que l'on s'est habitué à déchiffrer dans l'œuvre romanesque de Cervantès. De plus, si la solution donnée à l'intrigue fait figure d'*hapax* dans la littérature du Siècle d'Or, la logique d'expérimentation poétique sur le jeu des identités d'emprunt et des conversions feintes qui permet au dramaturge d'y parvenir se laisse en revanche aisément interpréter, lorsqu'on replace la pièce dans le contexte du recueil de 1615. Les pièces « orthodoxes » de la première période (*La Vie à Alger*, *La Numance*) proposent une vision essentialiste et transcendante du rapport entre l'identité du personnage et ses œuvres, en montrant l'hybridité comme illicite en elle-même, l'adoption d'un vêtement ou d'une conviction d'emprunt devant nécessairement souiller celui qui est tenté d'y recourir. Les *Bagnes d'Alger* montrent au contraire le caractère *moralement* réversible de cet artifice devenu transitoire, même s'il n'est pas en lui-même esthétisé, ni justifié théologiquement. C'est le pas que franchit l'intrigue du *Vaillant Espagnol*, qui met en scène l'adoption du costume de l'autre par le personnage comme la condition paradoxale de l'accession à soi, et à sa valeur (amoureuse, guerrière, morale, poétique) propre – motif poétique hérité du *romancero nuevo*. Enfin le scénario de la *Grande Sultane* abandonne la perspective même d'un retour à une identité homogène, en même temps que celui du retour sur le sol espagnol. Parcourue par la préparation officielle d'un splendide costume chrétien pour les noces musulmanes de l'héroïne, la pièce suggère la possibilité d'une union mixte qui serait dépourvue de ruse, et déboucherait sur un métissage sans aliénation, pérennisé dans l'histoire et concrétisé dans l'espace par la fondation d'une dynastie commune sur le sol de l'autre.

Quelque remarquable que puisse apparaître le propos de la pièce, rappelons que le motif lui-même qu'il n'a rien d'exceptionnel en lui-même dans la littérature italienne, espagnole et française de la première modernité. Appuyé sur l'existence effective de ces mariages mixtes, notamment à partir de celui de Soliman avec Roxelane, et sur l'influence très réelle qu'ont pu exercer plusieurs sultanes chrétiennes notamment sur la transmission du pouvoir à Constantinople – mais non pas, bien sûr, sur la conservation ou l'expansion de la religion chrétienne en Orient – le traitement littéraire et en particulier dramatique du phénomène s'inscrit au XVI^e siècle dans une vision clairement déréalisante de l'affrontement entre Islam et Chrétienté. Il y apparaît en effet comme la traduction sur scène d'un fantasme familier aux nations chrétiennes d'Europe menacées par les avancées de l'empire ottoman, celui de la revanche remportée « de l'intérieur » sur un ennemi alors tout-puissant. En proposant au public d'Espagne le spectacle d'une reconquête amoureuse de l'espace ottoman, en reprenant pour le *Vaillant Espagnol* une vision

¹⁷ Voir notamment Edward H. Friedman, « Female Presence, Male Prescience : The Creation of the Subject in *La gran sultana* », dans *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1990, p. 218-25, et l'introduction de F. Sevilla Aroyo et A. Rey Hazas à l'édition citée des *Ocho comedias* (1996).

entièrement poétisée, et que les nouvelles d’Afrique démentaient au même moment, des victoires chrétiennes en Afrique du Nord, Cervantès voulait-il disputer à Lope de Vega le monopole d’un théâtre de l’enchantement – ou critiquer indirectement, par la composition de parodies, l’in vraisemblance de ce théâtre, et la puérité des fables qu’il met en scène¹⁸ ? Une étude approfondie du théâtre de Cervantès, telle que celle menée par Jean Canavaggio, fait certes justice d’une telle hypothèse, en montrant au contraire la cohérence poétique de l’effort d’expérimentation mené par le dramaturge.

Bien plus que l’in vraisemblance des fables comiques, c’est leur vraisemblance qui me semble au contraire visée, dans le projet d’un théâtre où la nature illusoire du protocole fictionnel ne se laisserait jamais oublier. Celle-ci se voit sans cesse rappelée au public par le caractère ouvertement contre-factuel de certaines situations (l’empire ottoman n’est pas dirigé en 1615 par un couple idéal et mixte de souverains vertueux), par l’absence de valeur morale assignable aux actions accomplies par les personnages (les travestissements du *Vaillant Espagnol* ont une valeur exclusivement poétique) ou encore par la représentation réaliste, c’est-à-dire là encore non généralisable des situations particulières (la conversion donne des résultats différents chez chacun des renégats des *Bagnes d’Alger*). L’illusion de dévoilement visée par la résolution des ruses dans le théâtre comique, depuis la renaissance de la comédie savante en Italie, se voit ici compromise dans la mesure où ce théâtre ne propose pas de lien entre les plans ourdis par les personnages et ceux que composerait une providence absente, qui se contente de réunir miraculeusement les personnages sur scène pour les abandonner ensuite à leurs propres ressources. Dans un mouvement caractéristique de l’art baroque, Cervantès expose ainsi la virtuosité de l’enchanteur-dramaturge pour ce qu’elle est – l’art de créer à l’image du duc et de la duchesse pour le bénéfice de don Quichotte, des mondes de synthèse qui ne seront signifiants que pour le spectateur qui choisit d’y croire.

Ce n’est donc pas un paradoxe, pour en revenir au lion peint de la fable ésopique, si les meilleurs exemples d’illusion oraculaire comme les meilleurs exemples de ruse comique impliquent eux-mêmes un jeu sur les niveaux de réalité. La victime idéale de la ruse du destin, ou de l’astuce d’un valet, se trompe avant tout sur *le plan du réel* dans lequel la prophétie redoutée, ou l’événement attendu doit s’accomplir. De même qu’Œdipe ou Eschyle vont à la rencontre de leur destin en croyant s’éloigner du lieu où ils l’attendent, de même le prince de la fable mourra de sa rencontre avec un faux lion, qu’il ne pouvait combattre que dans l’univers artificiel dans lequel son père l’avait enfermé. Encore faut-il, bien sûr, que le public se prête au jeu de la métaphore, et accepte de considérer que ce lion peint a tué le prince – là où seul le clou présent derrière la tapisserie a réellement causé sa mort. De même, tous les effets de logique préparés par une intrigue de synthèse n’apparaissent comme tels qu’à partir du moment où l’illusion fictionnelle elle-même fonctionne, et donne vie au destin comme aux personnages.

De là l’intérêt du choix, tout aussi paradoxal en apparence, que fait régulièrement la tradition sceptique d’appuyer sur des exemples fictionnels, et en particulier sur des scénarios de tragédie et de comédie la critique des effets de sens artificiellement produits par notre désir de faire du réel autre chose que ce qu’il est. Clément Rosset fait ainsi reposer, dans *Le Réel et son double*, sa dénonciation de l’illusion oraculaire non seulement sur les fables d’Œdipe et de *La Vie est un songe*, mais aussi, de façon moins attendue, sur une version dramatique du conte arabe de la mort

¹⁸ C’est l’attitude adoptée par exemple par R. Schevill et A. Bonilla dans leur présentation de l’« incohérence » du théâtre de Cervantès (*op. cit.*, « Introduccion », p. 5-27).

et du vizir¹⁹, et sur le théâtre de Courteline²⁰. Sans doute est-ce parce que seul le théâtre met littéralement en scène les tours du destin comme s'ils étaient des ruses, en exposant en même temps la force exemplaire de ces scénarios idéalement construits pour faire parler une réalité muette, et l'illusion dont procède cette parole.

Anne DUPRAT
Université de Picardie-Jules Verne

¹⁹ J. Deval, *Ce soir à Samarcande*, dans *Théâtre*, Paris, Calmann-Lévy, 1954.

²⁰ C. Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993, p. 22-55.